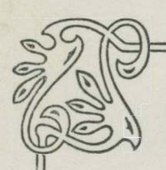
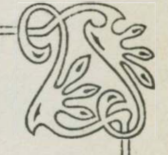



GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

A 30 CENTIMES

PUBLIÉS PAR

J. ERMEND BONNAL et M. PETER JOUCKE

Préface de ALEX. GUILMANT

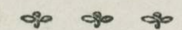
Ire SYMPHONIE

en UT MAJEUR (Op. 21)

DE

L. VAN BEETHOVEN

(Né à Bonn le 16 Décembre 1770, mort à Vienne le 26 Mars 1827)



EDITION M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie
20, rue du Dragon
PARIS




AVANT-PROPOS

Deux mots pour présenter au public les *Guides Thématiques* des œuvres classiques et modernes. J'ai grand plaisir à exprimer ici toute la sympathie que m'inspire cette publication. Il s'agissait, en effet, de mettre un guide à la disposition des amateurs, de plus en plus nombreux, qui savent s'intéresser sérieusement aux œuvres symphoniques, et d'obtenir que ce guide fût vraiment à la portée de tout le monde, aussi bien par la clarté et la précision de sa parole que par son prix tout à fait modeste. Le but est élevé, et une pareille initiative mérite d'être fortement encouragée.

Les auteurs se sont d'abord proposé de venir en aide à ceux qui, tout en ayant l'amour de la musique, n'ont pas l'habitude de l'analyser et ne sont pas suffisamment familiarisés avec la construction des œuvres classiques, l'enchaînement des thèmes et des épisodes principaux, leurs modulations et leurs développements ; il faut que l'auditeur, à qui cette collection est destinée, puisse s'orienter au milieu des morceaux joués et en suivre les grandes lignes. Mais ils ont voulu aussi faire connaître, de façon sommaire, les circonstances où se trouvait le maître tandis qu'il composait, c'est-à-dire les pensées, les dispositions, les sentiments, en un mot l'état d'âme qu'il révèle consciemment ou qui se reflète à son insu dans son œuvre.

Une tentative comme celle-là vient à son heure. Le public musicien à qui s'adressent ces analyses leur fera un accueil joyeux, parce qu'il se rendra immédiatement compte qu'elles l'aideront puissamment à se former le goût et la conscience musicale.

ALEX. GUILMANT.

Nous tenons à témoigner notre gratitude chaleureuse à notre regretté maître, Alexandre Guilmant, qui a bien voulu nous prodiguer ses conseils et prendre notre publication sous son patronage. Nous considérons aussi comme un devoir de reconnaître notre dette envers MM. Grove, C. Bellaigue, R. Rolland, Prod'homme, Schuré, M. Borrel, P. Lalo, Pioch, Chantavoine, à qui nous avons emprunté des renseignements et des citations sur la vie et les œuvres de Beethoven.



Ire SYMPHONIE (ut majeur)

(Op. 21)

de LUDWIG VAN BEETHOVEN

(*Né à Bonn le 16 décembre 1770, mort à Vienne le 26 mars 1827*).

Cette symphonie est dédiée au baron Van Swieten, grand admirateur de Bach et de Haendel, lui-même compositeur de symphonies « aussi raides qu'il l'était lui-même », d'après un mot de Haydn. Il avait fondé à Vienne un cercle musical où l'on jouait surtout les œuvres de ses auteurs favoris. Ses rapports avec Beethoven étaient plutôt intéressés. Van Swieten le considérait surtout comme un virtuose remarquable et aimait beaucoup son interprétation musicale. Après les réunions du cercle, il ne laissait jamais partir Beethoven sans lui avoir fait jouer quelques fugues de J.-S. Bach — « ses prières du soir », disait-il. — Souvent, le baron envoyait quérir le grand musicien et le faisait coucher chez lui, pour pouvoir jusqu'à une heure fort avancée de la nuit s'abandonner à sa manie musicale. Certes, Beethoven n'éprouvait pas toujours un grand plaisir à satisfaire ce maniaque ; mais les soirées passées chez Van Swieten à jouer du Bach et du Haendel ont laissé en lui une trace ineffaçable ; et, en hommage, Beethoven dédia au baron sa première Symphonie.

L'autographe de cette symphonie est perdu ; on ne sait pas exactement la date à laquelle elle a été terminée.

Nottebohm, dans son livre *Beethoven Studien*, nous apprend que dès 1795, quelques-unes des idées qui devaient lui servir pour le final de cette œuvre figuraient parmi les exercices qu'il préparait pour son professeur de contrepoint Albrechtsberger.

La 1re symphonie fut exécutée pour la première fois à Vienne, le 2 avril 1800. Voici la curieuse annonce que Beethoven fit paraître quelques jours avant dans le n° du 26 mars 1800 de la *Gazette de Vienne* :

« La direction du théâtre impérial et royal ayant mis la salle de spectacle à la disposition de M. Louis Van Beethoven, ce compositeur prévient l'honorable public que la

date de son concert est fixée au 2 avril. On pourra se procurer, ce jour-là et le jour précédent, des loges et des places réservées chez M. Van Beethoven au Tiefen Graben, nº 241, 3e étage. S'adresser également au bureau de location, où MM. les abonnés qui ne désireraient pas garder leur loge sont priés de le faire savoir en temps opportun. »

Dans le même concert figurait également pour la première fois le grand septuor. Une notice parue à ce moment dans la *Gazette générale de la Musique* s'exprime de la façon suivante sur la valeur de cette œuvre : « Nous avons remarqué beaucoup d'art, de nouveauté et une grande richesse d'idées. Nous signalerons toutefois l'emploi trop fréquent des instruments à vent ; il en résulte que la symphonie est plutôt un morceau d'harmonie qu'une véritable œuvre orchestrale. »

Le succès de la symphonie fut tel, qu'elle ne tarda pas à faire son tour d'Allemagne. Mais une popularité plus grande était réservée au septuor, si bien que Beethoven ressentit, — eût-on pu le croire ? — un mouvement d'humeur contre cette deuxième œuvre. Czerny a conté à Otto Jahn que Beethoven prit bientôt ce septuor en aversion. « Il ne s'expliquait pas qu'on s'en fût engoué à ce point » (Wilder).

A cette époque, Beethoven avait à peine 30 ans.

Sa vie intime et son état d'âme sont peints par lui-même dans une lettre écrite à son ami le docteur Franz Wegeler, le 29 juin 1801 (Lettres de Beethoven, collection Nohl) : « Il n'y a que mes oreilles qui bruissent et mugissent nuit et jour... Je mène une vie misérable. Depuis presque deux ans, j'évite toute société, parce que je ne puis pas dire aux gens : Je suis sourd ... Pour te donner une idée de cette étrange surdité, je te dirai qu'au théâtre je dois me mettre tout près de l'orchestre pour comprendre les acteurs. Je n'entends pas les sons élevés des instruments et des voix, si je me place un peu loin... Bien souvent, j'ai maudit mon existence et le Créateur. Plutarque m'a conduit à la résignation... il y a des moments de ma vie où je suis la plus misérable créature de Dieu. Résignation ! quel triste refuge ! »

Mais cette tristesse ne l'absorbe pas complètement. « A côté de la *Sonate pathétique* (1799) et du Largo de la 3e Sonate pour piano (1799), il crée le riant Septuor et la limpide Première Symphonie qui reflètent une insouciance juvénile. Son âme a un tel besoin de joie que, si elle n'en a pas, il faut qu'elle en crée. Quand le présent est trop cruel, elle vit sur le passé. Les jours heureux qui furent ne s'effacent pas d'un coup ; leur rayonnement persiste longtemps encore après qu'ils ne sont plus. Seul et malheureux à Vienne, Beethoven se réfugiait dans les souvenirs du pays natal ; sa pensée d'alors en est tout imprégnée : le thème de l'andante du Septuor est un Lied rhénan ; la 1re symphonie est aussi une œuvre du Rhin, un poème d'adolescent qui sourit à ses rêves. Elle est gaie, langoureuse ; on y sent le désir et l'espérance de plaire. Mais dans certains

passages, dans l'introduction, dans le clair-obscur de quelques sombres basses, dans le scherzo fantasque, on aperçoit, avec quelle émotion ! dans cette jeune figure, le regard du génie à venir » (Romain Rolland).

C'était la première fois qu'il essayait d'appliquer son talent à une œuvre orchestrale. Il sortit vainqueur de cette épreuve, et il créa la première de ses neuf Muses immortelles. Ce n'est pas encore une œuvre sereine et divine comme les symphonies en ut mineur, la majeur ou fa majeur ; mais, bien que la personnalité soit encore imprécise, on trouve dans cette symphonie des parties où le génie commence à poindre.

Berlioz donne l'appréciation suivante de la 1re symphonie : « Cette œuvre, par sa forme, par son style méthodique, par sa sobriété harmonique et son instrumentation, se distingue tout à fait des autres compositions de Beethoven qui lui ont succédé. L'auteur, en l'écrivant, est évidemment resté sous l'empire des idées de Mozart, qu'il a agrandies quelquefois et partout ingénieusement imitées. Dans la première et seconde parties, pourtant, on voit poindre de temps en temps quelques rythmes dont l'auteur de *Don Juan* a fait usage, il est vrai, mais fort rarement et d'une façon beaucoup moins saillante. »
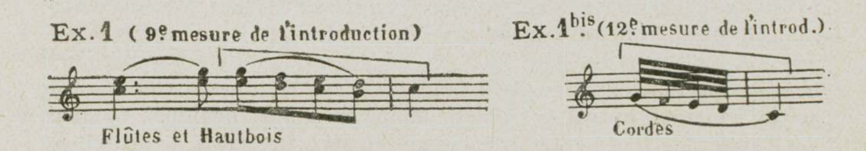
1re Partie. — *a*) **Introduction** (1) (*Adagio molto*).

Composition de l'Orchestre. — 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, une paire de timbales et quatuor à cordes.

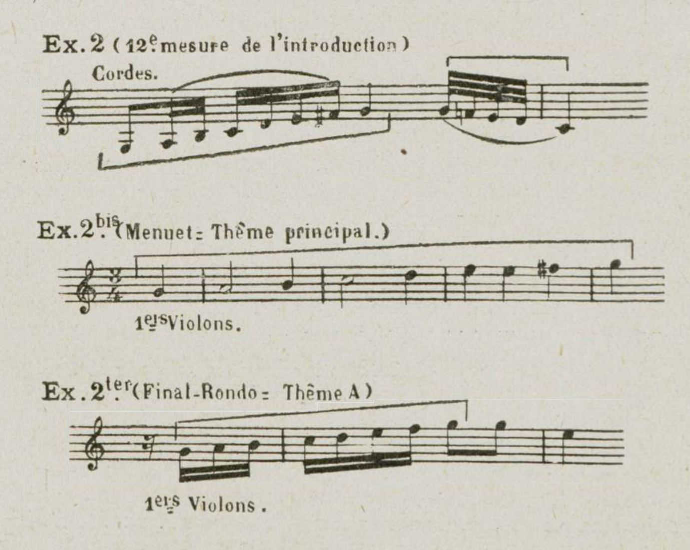
Ces douze mesures d'introduction contiennent l'embryon des divers éléments de la symphonie.

Les cadences de la 8e mesure se retrouvent dans la 19e mesure de l'Allegro qui suit et dans le développement du même Allegro.
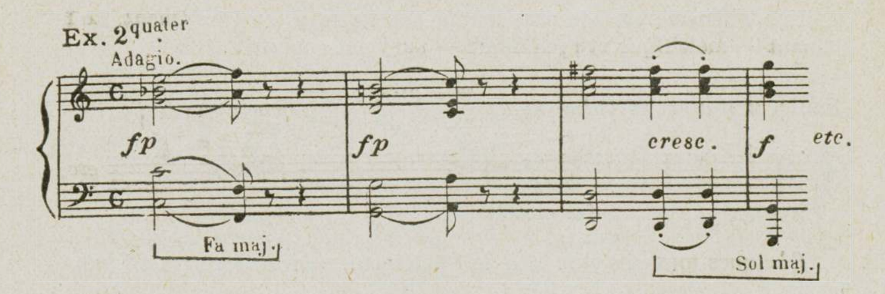
La succession de tierces de la 9e mesure se retrouve en diminution dans la 12e mesure, et très souvent, ensuite, dans le cours de l'Allegro.



La gamme de la 12e mesure est entièrement reproduite (sauf la différence rythmique) dans le thème du Menuet et dans le thème A du Final (*Rondo*).



(1) S'enchaîne avec l'*Allegro* qui suit.



Certains — à qui ces remarques paraîtront peut-être puériles — ne verront là qu'un simple hasard.

Mais en admettant même le " hasard " (et nous n'y croyons pas !) peut-on s'empêcher d'admirer pareille unité de pensée, voulue ou non ?
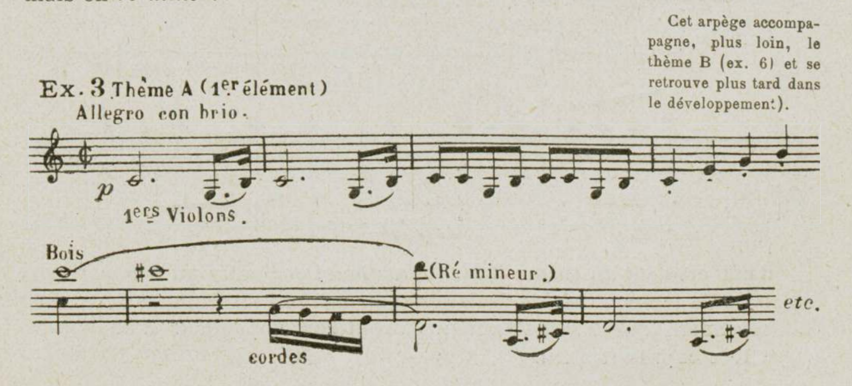
Cette introduction fit sensation et même scandale à cause de l'audace de ses trois premières mesures commençant en *fa majeur* (par une 7e de dominante) et modulant en *sol* à la 3e mesure (ex. 2 quater).

La critique officielle de l'époque — par la plume de Preind, de Weber et de quelques autres — lança ses foudres à l'hérétique. Beethoven, sans doute, n'en fut pas très ému ; car il employa le même procédé plus tard dans l'ouverture de *Prométhée*.
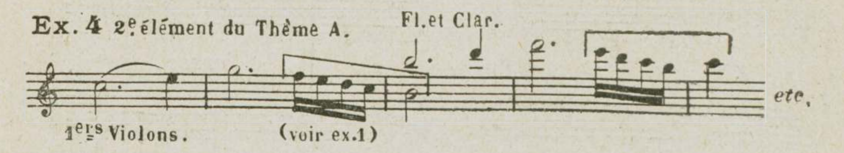
---

b) Allegro con brio (*ut majeur*).

Le premier élément du thème *A* consiste en une période de 4 mesures reliée par deux mesures modulantes, à une deuxième période semblable, mais en *ré mineur*.



Une troisième période plus longue achève en *ut* ce 1er élément. Le 2e élément — mélodique et rythmique — survient ensuite :



Quelques mesures plus loin, le 1er élément reparaît légèrement transformé :
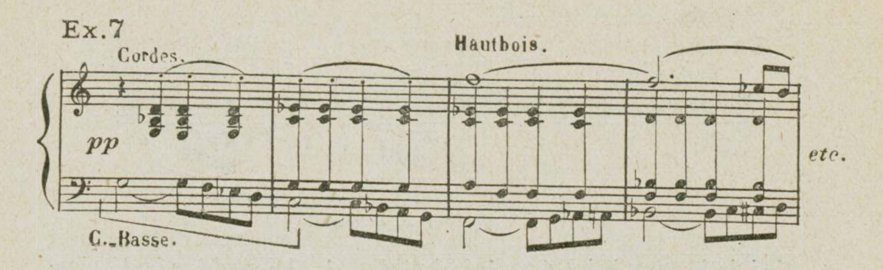


Court épisode s'achevant sur un repos à la dominante (*sol*). Entrée du thème *B* (en *sol majeur*). Ce thème, quoique très mélodique, est apparenté au thème *A* : le saut de quarte entre les deux premières notes (*ré-sol*) rappelle le même intervalle dans le début du thème A ; et le dessin de croches ⌐ ¬ est la reproduction élargie du rythme déjà entendu (ex. 1) ;
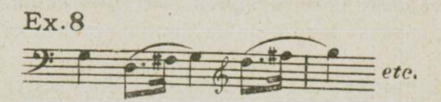
L'arpège qui l'accompagne (aux cordes) est également tiré du thème *A* (4e mesure), (voir ex. 1).



Le 2e élément du thème B vient ensuite et engendre un des meilleurs épisodes de l'œuvre, où les contre-basses chantent un fragment du thème B, cependant que les instruments à vent l'accompagnent d'un contre-sujet très expressif (ex. n° 7).



Cet épisode s'accomplit en passant par les tonalités d'*ut mineur*, *si bémol majeur*, *sol mineur*, *mi mineur*, et s'achève dans le ton de *sol majeur* qui sert de rentrée à la tête du thème A (ex. n° 8).
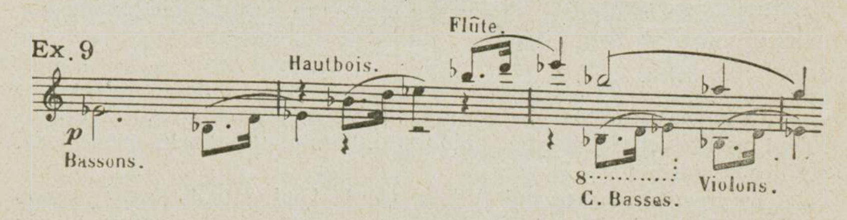


Un épisode concluant en *sol majeur* achève cette première partie (exposition) de l'Allegro con brio.
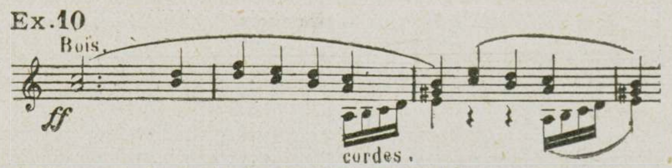
Ici se place la reprise de la 1re partie.

Le développement qui suit cette reprise, débute en *la majeur* par un fragment du thème A (aux violons) qui, alternant avec le rythme de syncopes (ex. n° 6) et passant par les tons de *ré majeur* et *sol mineur*, aboutit à un épisode consistant en un développement de l'arpège de la 4e mesure du thème A (ex. nos 3 et 6).

Suivent quelques mesures (formules d'imitation) qui conduisent à une nouvelle période (en *mi bémol majeur*, *fa mineur*, *sol mineur*, *ré mineur* et *la mineur*) où la tête du thème A est de nouveau exploitée et se présente successivement aux cordes et aux bois (ex. n° 9).



Le rythme caractéristique de doubles croches (ex. n° 1) intervient ensuite, renversé :



Observer le dessin de tierces aux bois, précédemment employé dans l'introduction — 9e mesure.

Modulation aux bois, et rentrée du thème A. (Ici s'achève le développement et commence la 3e partie de l'Allegro).

Cette 3e partie de l'Allegro (reprise de l'exposition et conclusion) offre ceci de particulier :

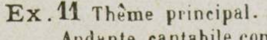
Les cadences des trois premières mesures de l'introduction (ex. n° 2, quater), y sont reprises et développées (aux bois et cuivres), cependant que persiste (aux cordes) le rythme de double-croches cité plus haut (ex. n° 10).
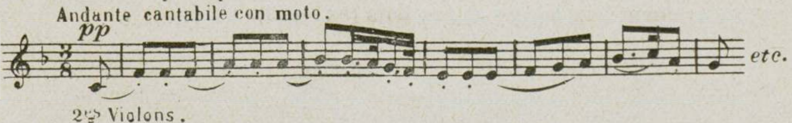
Le thème B rentre ensuite en *ut majeur* ; il est suivi de son deuxième élément et d'un épisode (thème B aux C.-Basses) semblable à celui de l'exposition. Plusieurs rappels successifs du thème A. Suite de cadences et conclusion de cette troisième et dernière partie de l'Allegro.

2e Partie. — **Andante cantabile con moto** (*en fa majeur*).

Composition de l'Orchestre. — La même que précédemment.
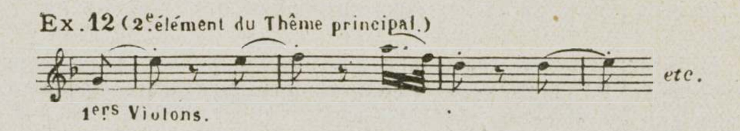
« Ce morceau est plein de charme. Le thème en est gracieux et se prête bien aux développements fugués au moyen desquels l'auteur a su en tirer un parti si ingénieux et si piquant » (Berlioz).
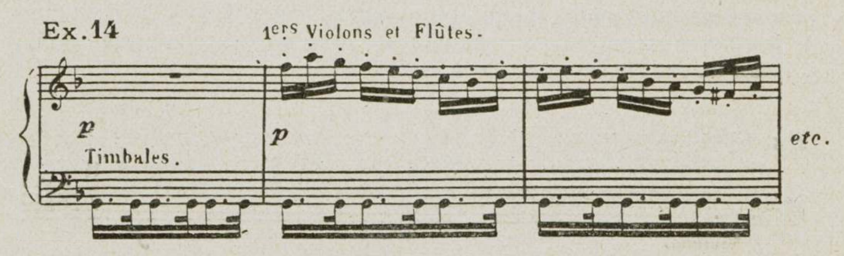




Ce thème est exposé d'abord aux 2ds violons seuls, auxquels répondent les altos et violoncelles, puis les C.-Basses, et enfin les 1ers violons, flûtes et clarinettes.

La première phrase, qui s'achève sur la dominante de *Fa* (*ut majeur*) est suivie d'un 2e élément (en *ut majeur*), extrait — rythmiquement — du thème principal, engendrant lui-même un 3e élément (qui n'est, somme toute, que la conséquence du 2e élément).





Cet élément s'achève en *ut majeur* par une cadence du plus pur style « *Mozartien* ». Suit une coda (en *ut*) où, sur un rythme des timbales, les violons et les flûtes décrivent de délicieuses arabesques (ex. n° 14).



« Cet accompagnement de timbales "piano" paraît aujourd'hui quelque chose de fort ordinaire, mais il faut y reconnaître cependant le prélude des effets ravissants que Beethoven a produits plus tard, à l'aide de cet instrument peu ou mal employé en général par ses prédécesseurs » (Berlioz).

Cette coda achève la première partie du morceau.

La 2e partie débute par le rythme du 2e élément, en *ut mineur*, puis modulant brusquement en *ré bémol majeur*. Ici le rythme des timbales est repris par tout le quatuor à cordes *ff*, pendant que se prolonge aux bois le rythme du 2e élément.

Brusque retour en *ut majeur* ; le rythme accompagnateur (ex. 14) revient aux timbales. Pédale d'*ut* (dominante de *fa*) et rentrée en *fa majeur* du thème principal (2es viol.) qu'accompagne un contre-sujet en doubles-croches (violoncelles). Le thème est repris par les autres instruments toujours accompagné de son contre-sujet. Comme dans l'exposition du morceau, interviennent le 2e et le 3e élément, mais cette fois-ci en *fa majeur* (ton initial) au lieu de *do majeur*.
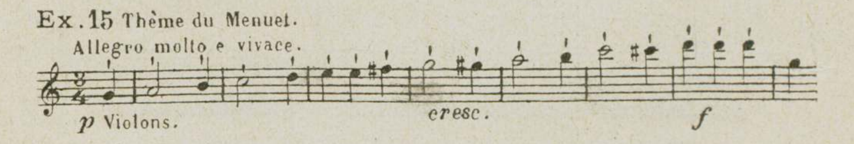
La coda ramène le rythme accompagnateur aux timbales, en *fa* lui aussi.

Le thème principal, repris une fois encore, module passagèrement en *si bémol*, et l'Andante s'achève en un commentaire qu'accompagnent les cordes (sur le rythme des timbales).

3e Partie. — **Menuet** (*ut majeur*) *Allegro molto e vivace.*

Composition de l'Orchestre. — La même que précédemment.

C'est le morceau le plus original de l'œuvre. Bien que Beethoven l'ait intitulé "*Menuet*", c'est en réalité le premier né de ces Scherzi dont il a inventé la forme, déterminé le mouvement et qu'il a substitués, dans toutes ses œuvres instrumentales, au menuet de Mozart et d'Haydn dont le mouvement est moins rapide et le caractère tout différent. On a pu dire de Beethoven au sujet de ce menuet : *He tooks a leap into a new world* « il fait un saut dans un nouveau monde » (Grove).
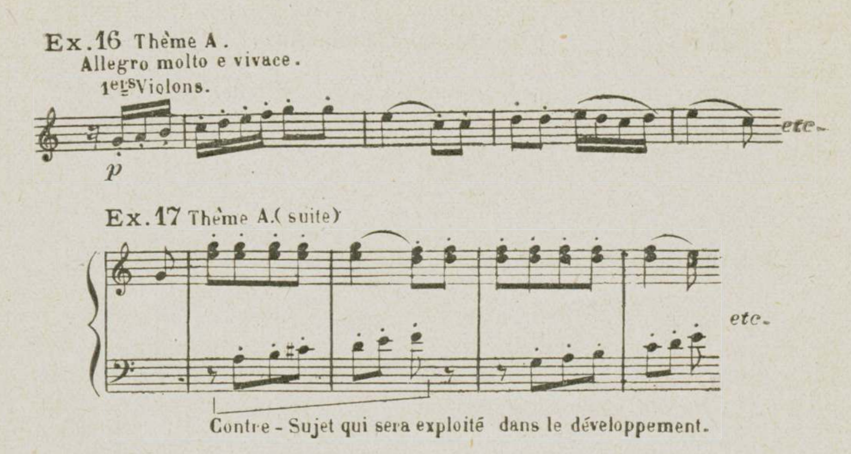


A ces huit mesures succède une période plus longue, conduisant au ton de *ré bémol*. Puis, sur le rythme persistant de noires (aux cordes), les basses et les bois alternant ébauchent chromatiquement le thème qui revient *ff* à tout l'orchestre et s'achève en *ut*.

Trio. — Alternance du rythme de blanches et de noires (aux bois et aux cors) et dessin de croches (aux violons) puis reprise du menuet et fin.
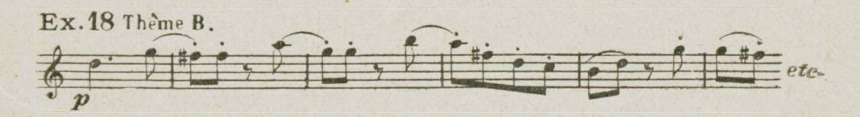
4e Partie. — **Allegro molto e vivace** (*ut majeur*).

Composition de l'Orchestre. — La même que précédemment.

Ce morceau est précédé de quelques mesures Adagio. Les premiers violons semblent hésiter à commencer, trois notes, puis quatre, puis cinq ébauchent le thème ; enfin toute la gamme est parcourue, et l'Allegro commence. A vrai dire, ce morceau, de par son style, se rattache plus au Rondo qu'à l'Allegro de symphonie.



Au thème A, fait suite une période servant de pont et préparant l'entrée du thème B (en *sol*).



Ce thème B est suivi d'un court épisode en syncopes alternées aux bois et aux cordes et d'un rappel (aux 2es violons) du thème A préparant la reprise de l'Allegro (fin de l'exposition). Le thème A est l'objet du développement qui vient ensuite et au cours duquel il est représenté tantôt dans sa forme primitive fragmentée, tantôt renversé, tantôt enfin par mouvements contraires, cependant que reparaissent (aux bois) les syncopes déjà entendues à la fin de l'exposition.

Pédale de dominante, suivie, peu après, de la rentrée du thème A en *ut* (ici s'achève le développement et commence la 3e partie, réexposition et conclusion).

Comme dans la 1re partie du morceau, le thème A est suivi du thème B, mais cette fois-ci en *fa majeur* (sous-dominante d'*ut*). Ce thème module, d'ailleurs, et s'achève en *ut majeur* (ton initial).

Episode de syncopes (déjà entendu dans la 1re partie). Repos à la dominante, coda et conclusion.

GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

Ludwig VAN BEETHOVEN

1re Symphonie en ut majeur (op. 21).

2e Symphonie en ré majeur (op. 36).

3e Symphonie en mi bémol majeur (op. 55).

4e Symphonie en si bémol majeur (op. 60).

5e Symphonie en ut mineur (op. 67).

6e Symphonie en fa majeur (op. 68).

7e Symphonie en la majeur (op. 92).

8e Symphonie en fa majeur (op. 93).

9e Symphonie en ré majeur (op. 125).



ÉDITION M. SENART, B. ROUDANEZ et Cie

20. rue du Dragon

PARIS

GRANDE IMPRIMERIE DU CENTRE   HERBIN, MONTLUÇON